LE FAUX COMME MOMENT DU VRAI DANS L'ART D'AUJOURD'HUI

Louis Ucciani

Éditions de la Sorbonne | « Sociétés & Représentations »

2012/1 n° 33 | pages 95 à 103

ISSN 1262-2966
ISBN 9782859447076

Louis Ucciani

Le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui

Il ne peut s'agir ici de déterminer ce qu'est le faux en art[1], mais de considérer en quoi l'art aurait à voir avec le faux. On peut remonter évidemment très loin et retrouver les fameux raisins de Zeuxis que les oiseaux tentaient vainement de picorer sur la toile, d'où l'on déduit que l'art représente si bien le réel qu'il en donne l'illusion. Cette illusion, en ce qu'elle trompe, devient une falsification de la réalité. En quoi nous aurions – et c'est à cela que se tient Aristote – cette proposition, que l'art est par essence l'aboutissement d'une logique de falsification[2]. Ce qu'il donne à voir est aussi réel que le réel, du moins dans son apparence. Mais n'oublions pas la chute du paradoxe de Zeuxis qui lui fait dire que, s'il était aussi bon peintre qu'on le dit, les oiseaux auraient dû avoir peur

1. Faux et faussaires en art mériteraient à eux seuls une thèse, tant dans la considération de ce qui fait un faussaire que dans l'inventaire de ce qui est copié. Ce qui est copié ou détourné révèle la valeur symbolique que l'époque attache à ce qui est reproduit. Dans cette histoire et pour notre époque, la mise au point de Jacqueline Matisse-Monnier, en mars 2011, est éclairante. Il s'agit d'une déclaration publique à propos de l'authenticité de l'édition des ready-made de 1964-1965 de Marcel Duchamp. Elle conclut son récapitulatif en ces termes : « La signature revêt une importance capitale dans la démarche artistique de Marcel Duchamp, et plus particulièrement dans le concept et la réalisation des ready-made. Ni Alexine Duchamp, ni moi-même n'avons autorisé l'échange ou l'exposition de *ces objets non signés, non numérotés et non datés, qui ne peuvent pas être considérés comme œuvre de l'artiste et sont dénués de toute valeur commerciale* » [c'est moi qui souligne]. On le voit, la position de principe initiale de Duchamp, comme tout le reste, se dissout dans le *Divin marché*. Cette dernière formule renvoie au livre éponyme de Dany-Robert Dufour (Paris, Denoël, 2007) et notamment au chapitre intitulé « Le rapport à l'art : tu enfonceras indéfiniment la porte déjà ouverte par Duchamp ! » (p. 282-297) ; même si, ajouterons-nous, celles-ci peuvent se refermer… Sur la question des faussaires et en anticipant le propos, voir le film d'Orson Welles, *Vérité et Mensonge*, 1973.

2. Cf. *Poétique* (25-1460 b) : « Il doit représenter les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être. »

Louis Ucciani, « Le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui »,
S. & R., n° 33, printemps 2012, p. 95-103.

de l'enfant de même présent dans le tableau[3]. Se tenant entre réel, représentation et illusion, l'art est donc confronté à la question de la fausseté dans ce qui serait une logique comparative des adéquations entre ces trois niveaux. Or, si le réel est, par définition, ce qui échappe à toute représentation, mais qui ne se saisit que dans la représentation, l'art serait un arrêt dans le saisissement possible ; l'image y devient le moment d'un état du réel figé et « déréalisé », avant qu'on ne puisse plus le saisir. Ou encore, si le réel est un mouvement d'émergence, de stabilisation et de disparition, d'effacement, l'image est le moment arrêté d'un de ces instants d'évolution. C'est en cela que l'image a à voir avec le temps. Ce que pourrait illustrer l'hymne de la contemporanéité qu'est la chanson-poème de Bob Dylan, où le *Forever Young* biblique est transmué, dans la logique du devenir artiste, en la vie transformée elle-même en œuvre d'art. Ce *forever young*[4] consiste en la mise en évidence d'images se substituant au mouvement de la déperdition du réel. En quoi, produire de l'image serait retarder l'écoulement du réel. Mais c'est aussi poser en lieu et place du réel l'image comme substitut. Ce jeu de la substitution du réel par l'image est l'opération de la représentation. On la définira, dans un cadre qu'on peut référer à Schopenhauer, comme la possibilité qui nous échoit, ou qui nous (humains[5]) serait constitutive, de la saisie du réel. C'est le prisme qui nous protège du réel et qui nous permet de le saisir[6]. Dans l'opération de la représentation, la chose peut devenir et devient objet. La question qu'ouvre la philosophie de la représentation et qui pose les contours d'une théorie esthétique consiste à décider, dans le questionnement de la nature de l'art, si celui-ci parle du réel ou de sa représentation. Ce qui veut dire que se pose à nous la question de savoir si l'artiste est confronté à une vision immédiate du réel ou à une représentation. L'artiste est-il dans un en deçà de la représentation, c'est-à-dire dans une confrontation

3. « J'ai mieux peint les raisins que l'enfant ; car si j'eusse aussi bien réussi pour celui-ci, l'oiseau aurait dû avoir peur », rapporte Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (livre XXXVI, « Traitant de la peinture et des couleurs », 36, 2, 3, traduction de Littré), où il est d'autre part rapporté sa joute avec Parrhasios, où il s'avoua vaincu d'avoir été trompé par un artiste alors que lui ne trompait que les oiseaux.

4. Dans l'album *Planet Waves*, 1973. Notons que la chanson y apparaît dans deux versions totalement différentes. Dans les paroles, on lit ceci : *May you have a strong foundation/When the winds of changes shift*… (« Puissent tes fondations être solides/Quand souffleront les vents des changements »). Dylan dit avoir écrit cette chanson pour son fils, on y lit l'éternelle dialectique de la racine et du mouvement propre à toute évolution humaine, dont, ici, l'art.

5. Bien qu'on sache que les animaux rêvent aussi…

6. Schopenhauer, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818), prolonge les perspectives ouvertes par Kant et pose les bases d'une théorie de la représentation. Il est intéressant de remarquer qu'avec lui et, peut-être paradoxalement, s'ouvre une perspective esthétique apte à « lire » notre contemporanéité. Voir à ce propos Louis Ucciani, « Schopenhauer ou l'esthétique comme instance de renversement », *Philosophique*, Besançon, Presses universitaires Franc-comtoises, 2004, p. 29-46.

Louis Ucciani, « Le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui »,
S. & R., n° 33, printemps 2012, p. 95-103.

au réel, ou est-il porté par la représentation jusqu'à son point limite ? C'est dans ce questionnement que se séparent, du moins en philosophie, théorie de la représentation et phénoménologie. Sans en discuter la distinction, nous pouvons, pour ce qui nous concerne ici, avancer que, quel que soit le domaine théorique de référence, l'artiste pose une représentation première sur le réel. Celle-ci est soit une reform(ul)ation de la représentation qui nous constitue (théorie de la représentation), soit une production nouvelle posée sur la réalité (phénoménologie).

Ce qui signifie que, poussée à son extrême, la proposition artistique se situe au point de contact avec la réalité. Dans sa démarche non extrêmisée – ou courante –, elle se ramène à une reformulation de la représentation.

La question de la fausseté interviendrait donc quand la représentation ne représente pas le réel. Ici, néanmoins, se pose la question de l'attribution des catégories du savoir (vrai, faux) à ce qui ressortit d'un autre registre : celui du beau et du laid. Et l'on pourrait considérer cette confusion de l'épistémologie et de l'esthétique, ou tout du moins de leurs objets, comme une erreur méthodologique grossière. Cependant, dans la perspective platonicienne, qui fonde notre épistémé[7], il y a bien un *process* d'équivalence permettant d'envisager que l'accession à l'une des quatre valeurs fondamentales (vrai, juste, bien, beau) signe l'accession aux trois autres. En ce sens, atteindre le beau – à comprendre comme la réalisation de l'art – peut permettre au moins l'approche du vrai (connaissable par la science). Quand Jacques Derrida aborde ces questions dans *La Vérité en peinture*[8], il fait tout d'abord référence à Antonin Artaud, dont il rapporte les mots suivants : il n'y a pas « de fantômes dans les tableaux de Van Gogh » – où l'on comprend que la vérité s'y donne comme image de la pure réalité, exempte de toute image intermédiaire. Ce que seraient ces fantômes, ou perturbations de l'intermédiaire et de la médiation. Derrida reprend là où Artaud pose le champ d'observation et de restitution du peintre (son expérience) dans le vide (que l'artiste comble) entre le réel et son image (pour Artaud : « C'est de la nature nue et pure, telle qu'elle se révèle, quand on sait l'approcher d'assez près »). Derrida conclut par cette formule : « Il faudrait rendre ce secret déjà lisible[9]. » On le comprendra dans la logique des équivalences : si l'art aboutit à une logique de vérité, c'est finalement dans un processus de vérification ou de confirmation. La création artistique est une création

7. Ici, le terme et la réalité qu'il désigne renvoient explicitement à l'usage qu'en fait Michel Foucault dès *Les Mots et les Choses* (1961). Épistémé signifie le socle des connaissances sur lequel se meut une époque.

8. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978.

9. *Ibid*., p. 436.

et toute création est une vérification de la Création[10]. Mais la formule de Derrida laisse apparaître quelque chose qui serait de l'ordre d'une primauté du langage. Cela reprend la formule de Heidegger selon lequel « l'Art est la mise en œuvre de la vérité[11] », où se confirme certes le rapprochement des catégories de la beauté et celles du savoir, mais où se laisse aussi entendre quelque chose de l'ordre de l'antériorité de la langue et du discours[12].

Il n'en demeure pas moins que c'est sur ce dispositif de la primauté du discours que se développent ce qu'on appelle les *visual studies*. On peut en résumer les principales orientations à partir des propositions de W. J. T. Mitchell. Dans *What do Pictures Want ?*, l'auteur reprend les fondements de sa théorie. Celle-ci, à percevoir comme un développement des théories linguistiques des années 1970 et des approches de Derrida appliquées à l'image, est décrite comme « une tentative visant à diagnostiquer le *visual turn* dans la culture contemporaine, la notion largement partagée que les *visual images* avaient remplacé les mots comme mode dominant dans l'expression contemporaine[13] ». Il s'agit pour Mitchell de considérer ce nouvel état de la culture et, plutôt que de l'accepter comme nouvelle évidence, de tenter d'en rendre raison : « La théorie essaie d'analyser le *pictorial turn*, aussi désigné *iconic* ou *visual turn*[14]. » Et plutôt que de référer aux sciences comme « l'histoire de l'art, la critique littéraire, les *media studies*, la philosophie ou l'anthropologie », plutôt que de s'en remettre à une théorie, une méthode ou un discours déjà structuré, Mitchell déclare préférer laisser les images parler d'elles-mêmes. Cela dit, ce discours des images sur elles-mêmes reconnaît ce qu'il doit à « la sémiotique, la rhétorique, la poétique, l'esthétique, l'anthropologie, la psychanalyse, la critique éthique et idéologique et l'histoire de l'art[15] ». Posant les bases des *visual studies* dont le but est de déterminer « ce que sont les images, comment elles signifient, ce qu'elles font », par-delà l'ancienne « iconologie, il s'agit de fonder l'étude de l'expérience et de l'expression visuelle de l'humain[16] ».

10. Voir, par exemple, Carolyn Carlson, *Brins d'herbe,* Arles, Actes Sud, 2011, p. 37 : « Le pouvoir de créer n'appartient pas à l'artiste/Il est le premier principe de l'univers/Nous ouvrons pour voir/Où naît la source. »

11. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962. Notamment le premier chapitre, « L'origine de l'œuvre d'art » (reprise de conférences de 1936), voir p. 47 pour la vérité de l'art et p. 61 pour la citation.

12. Comme celui de la poésie, Heidegger : « Si tout art est, en son essence, Poème, l'architecture, la sculpture, la musique doivent pouvoir être ramenées à la poésie », *ibid*., p. 57.

13. W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images,* Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 5.

14. *Ibid*., p. 6.

15. *Ibid*.

16. Ibid.

Louis Ucciani, « Le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui »,
S. & R., nº 33, printemps 2012, p. 95-103.

Si nous ne nous engagerons guère plus loin dans les présupposés théoriques des *visual studies*, nous retiendrons, peut-être autour du *visual turn*, que la contemporanéité dans sa production d'images exigerait un savoir propre. En ce sens, la prolifération contemporaine des formes de la représentation conduit à considérer une nouvelle réalité. Dans celle-ci, ce serait une tout autre relation au vrai qui serait introduite.

L'intérêt de l'opération consisterait à proposer un nouveau cadre de vérité, pour une nouvelle distribution. En ce sens, la question du vrai et du faux (notamment attribuée à l'art contemporain) ne devrait pouvoir être déterminée que par un code nouveau et non selon les canons de l'ancienne distribution. Tout se passe comme si, en même temps que se développe une forme d'expression artistique que l'on appelle l'art contemporain, se met en place une structure d'analyse de cette forme émergente. En même temps que se développe une nouvelle représentation, émerge en quelque sorte une nouvelle théorie. Une épistémé se construit autour d'une esthétique.

La particularité de cette épistémé réside en ce qu'elle englobe le processus artistique dans son environnement visuel. L'art, sous sa forme contemporaine, agit « aussi » en relation à l'ensemble des processus visuels et pas simplement à l'histoire qui le porte[17]. Dans ce qui devient une complexification du champ des relations, la fausseté, la falsification, le faux et donc le rapport au vrai, seraient à percevoir comme des moments d'ajustement de ces deux – ou trois – représentations que sont l'œuvre, l'image et le concept. Dans sa contribution au *Langage des images* (Mitchell, 1974)[18], E. H. Gombrich, sous le titre évocateur « Niveaux de la vérité : l'image arrêtée et l'œil en mouvement », conclut que les images, à travers les contradictions qu'elles illustrent, « illuminent le fascinant problème des différents niveaux de vérité, que nous avons appris à accepter dans notre relation aux images nouvelles[19] ».

17. L'intérêt des *visual studies*, plus que dans le compactage épistémologique qu'elles réalisent, réside dans ce qu'elles sont une réaction théorique – dans le sens d'*explicatif* – à la réalité *art contemporain*. C'est en effet à partir des travaux de Mitchell que se dessine cette idée que le *visual turn* consiste en une mise en image systématique du monde. Cette réalité socio-historique – due, ne l'oublions pas, à l'évolution de la technique –, trouble l'artiste, l'art et l'œuvre. Ce que nous nommons la « crise de l'art contemporain », c'est la visibilité qui saisit l'artiste et *le monde de l'art* face à ce qui peut être perçu comme une dépossession de la maîtrise de l'image. Dépossédé, l'artiste nous livre – en cette période historique – son trouble quand les maîtres de l'image sont ailleurs. Il s'agit d'un événement identique, en mode répétition, de ce qui advint à la peinture, suite à l'invention et à la diffusion de la photographie.

18. W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

19. E. H. Gombrich, « Standarts of truth : the arrested image and the moving eye », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 2, 1980, p. 237.

Poser ces niveaux de vérité, c'est aussi poser des niveaux de mensonge et de fausseté. Mitchell analyse une séquence du *Anny Hall* de Woody Allen (1977), où l'on voit ce dernier s'endormir et sortir de l'image lors d'une conférence consacrée à Marshall Mac Luhan. Le conférencier rattrape Woddy Allen et se plaint : « Nous sommes en pays de liberté, moi aussi j'ai le droit à la parole. » Sous-entendu : ma vérité vaut la vôtre. À ce moment-là, Mac Luhan apparaît à l'image et vient soutenir Woody Allen en congédiant le conférencier, qui ne sait de quoi il parle et qui n'a rien compris à ses théories. On pourra voir ici l'art (le cinéma) comme le *média* qui permet de dévoiler et de montrer l'inanité et la fausseté de la théorie, par le recours à l'autorité du savoir (ici, Mac Luhan lui-même). Ce propos, où l'on voit en quelque sorte deux niveaux de vérité se confronter, se complexifie avec la teneur des propos alors tenus par Mac Luhan : « You know nothing about my theories. You mean my whole fallacy is wrong » (« Vous ne connaissez rien à mes théories. Vous dites que tout mon faux-raisonnement est faux »). La réplique est énigmatique et, pour beaucoup (ce sera la thèse de Mitchell), elle tire son sens de ce que Mac Luhan change ici de médium ; il passe de la théorie et du concept à l'image. Cette déterritorialisation suffirait à marquer la distance entre la sphère épistémique où la théorie serait vraie, et la sphère des médias, où elle devient fausse. Le professeur conférencier est en quelque sorte piégé par le statut du médium qui le porte – ici le cinéma. Sur ce point, Mitchell conclut que « les vies et les amours pour les images, de toute évidence, ne peuvent être évaluées sans une estimation préalable du média où elles apparaissent[20] ».

La complexification du support et la multiplication des références possibles justifieraient les *visual studies* et leur hétéroclite aire d'investigation théorique, qui emprunte à tout le champ de ce qu'on appelle les sciences humaines. L'art, l'art contemporain, dans ce contexte devient une forme parmi les formes. Ou, plus précisément, il est une création perpétuelle de formes, incluses dans une multiplicité d'instances productrices de formes. L'ensemble de cette production est l'opération même de la représentation. La question du faux, dans cette prolifération sans fin, interroge les conditions de véracité. Là où tout est possible, le vrai et le faux se côtoient et se neutralisent. On retrouve ici la proposition de Dostoïevski, reprise par Nietzsche, qui énonce que là où il n'y a plus de Dieu, tout devient possible. Ramenée à notre sujet, c'est la question de l'immanence, privée de toute transcendance, qui se pose[21]. En ce point, la

20. W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want ?…*, *op. cit.*, p. 203.

21. Ici, la référence est faite implicitement à Deleuze et à son introduction au plan d'immanence. Pour comprendre avec précision ce que dit Deleuze à ce sujet, cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que*

Louis Ucciani, « Le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui »,
S. & R., n° 33, printemps 2012, p. 95-103.

falsification, qu'on peut par exemple trouver dans les « artistes sans œuvre[22] » de Jouannais, se révèle questionner l'être artiste et, par-derrière lui, le philosophe, mais aussi le savant. Dans un monde où les principes constitutifs que sont le beau et le vrai ont perdu toute validité, on peut poser la question de la fin de l'art, mais aussi celle de la philosophie – comme Francis Fukuyama a pu poser la fin de l'histoire[23]. Ce quelque chose qui s'achève mais qui ne supprime pas cependant le geste qui le portait. Qu'il n'y ait plus d'art ou de philosophie ne supprime ni l'artiste ni le philosophe. Leur geste étant antérieur à ce qu'est devenue leur production (l'art et la philosophie), il nous renvoie au moment premier du questionnement de la Création[24].

Les jugements qui relèvent de la sphère et de la logique des médias, sur l'art et l'époque, sont à considérer selon le prisme ouvert dans l'exemple autour du film de Woody Allen. Si l'art passe par des logiques de réception, la réception n'est pas l'art. La question n'est pas de savoir si ce qui nous est donné est de l'art ou pas, mais de comprendre pourquoi et comment on nous pose ce qu'on nous donne en guise d'art. La question est la même pour la philosophie. Dans le cadre de l'image, les *visual studies* ont cet intérêt majeur d'avoir été réactives et d'avoir suscité une riposte conceptuelle sous la forme d'une nomenclature théorique. En ce sens, les *visual studies* comblent le vide théorique né de la disjonction de la vérité et du beau. Tout comme, sur un autre versant, l'éthique comble le vide laissé par le bien et le débat démocratique – celui de la justice.

L'art, dans ce contexte, est le point d'expérimentation du beau comme vrai, là où il n'y a plus ni beau ni vrai. Ce qui se dit par cette formule, c'est que là où la perte de transcendance (le désenchantement du monde, selon

la philosophie ?, Paris, Éditions de Minuit, 1991 – notamment le chapitre 2. Pour ce qui nous concerne ici, retenons que la perte ou la disparition de la transcendance laisse la philosophie seule à déterminer le sens (« Il y a religion chaque fois qu'il y a transcendance [...]. Il y a philosophie chaque fois qu'il y a immanence », p. 46). Or l'immanence, qui est le plan propre de la philosophie, mais qui se définit par rapport à la transcendance (comme l'athée face au croyant), est la scène attribuée à la pensée, le socle du concept. Cependant définie positivement par Deleuze, elle n'en garde pas moins qu'elle se pense comme un navire à la dérive. La question de sa mise à distance, notamment par la philosophie chrétienne, réapparaît dans les lectures « désenchantées ». La perte de sens qu'elle véhicule retrouve sa « dangerosité historique » : « À première vue, on ne voit pas pourquoi l'immanence est si dangereuse, mais c'est ainsi. Elle engloutit les sages et les dieux... » (p. 47).

22. Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres.* « *I would prefer not to* », Paris, Hazan, 1997.

23. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992.

24. Voir ici la postface à *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit*. Heidegger y interroge la question de la mort de l'art chez Hegel : « Ce qui reste, c'est la question de savoir si l'art est encore, ou s'il n'est plus une manière essentielle et nécessaire d'avènement de la vérité qui décide de notre être-là historial » (p. 63). Voir aussi : « Aussi peu une œuvre d'art peut-elle être sans avoir été créée, tant elle a besoin des créateurs... » (p. 52), où le rapport de l'œuvre au créateur apparaît bien comme un saisissement de ce qui est primitivement là...

Louis Ucciani, « Le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui »,
S. & R., n° 33, printemps 2012, p. 95-103.

Marcel Gauchet[25]) voit le vide comblé par la technique et les médias, là où la technique et les médias prennent lieu et place de l'instance disparue (la transcendance), le fait que l'instance de substitution (média) soit, au moins pour moitié (l'autre est celle de la technique et impose une réponse de l'ordre de la science), une logique de l'image, inscrit une voie de confrontation pour le maître de l'image qu'est l'artiste. Quand un artiste comme Thomas Hirschhorn, par exemple, répète qu'il est un samouraï ou un guerrier[26], c'est cela que je veux comprendre ; une préparation au combat contre l'image médiatique. Ici, ce qui est dévolu à l'art, c'est de proposer une vérité de l'image dans un monde restitué par la fausseté. Paradoxalement, l'image se nourrit d'être un moment factuel (un moment arrêté du réel), alors que l'image artistique joue de la distance. C'est dans la proximité que se comprend le médium, c'est dans la distance que se constitue l'art[27]. Mais là aussi, la séparation ou la distinction ne sont pas aussi simples et, pour le moins, suscitent-elles des questionnements multiples. Si l'artiste sait, par définition, jouer de la distance dans l'expression, on assiste à des moments de rupture entraînant la question de la fausseté ou du moins de son statut. Par exemple, nous avons pu voir lors de la dernière biennale de Venise (2011) comment le positionnement dans la distance assumée et revendiquée établit la véracité de la restitution ou de la représentation. Ainsi Hirschhorn, abandonnant la tonalité marron et sombre de ses adhésifs, glisse vers la brillance du papier aluminium. Il rompt de ce fait l'impression de recouvrement, habituelle chez lui, pour ouvrir sur une transfiguration. Outre que cela établit et confirme les moments différenciés dans le saisissement de ce qui s'écoule de réel, la distance est là ; c'est la dimension esthétique. Le moment de vérité voudrait naître de ce creuset de formes : « La mission de l'art : donner une forme qui puisse créer les conditions de penser quelque chose qui n'existe pas, quelque chose de nouveau, d'inattendu. Avec cette forme, je veux créer une vérité[28]. » On comprend que l'artiste, dans une appropriation *distancée* du réel (ici par ses accumulations et recouvrements divers), ses captations des moments de *proximité* (photographies d'actualité de magazines divers, etc.) qu'il surajoute au recouvrement, dessine les contours d'un creuset de vérité. Dans son propos, il s'agit d'articuler le réel à la vérité en perforant la réalité :

25. Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

26. Why a xebsite ? Text by the a*rtist* : « I am an art worker, I am the art soldier… » Texte de présentation de *Crystal of Resistance*, biennale de Venise, 2011.

27. Louis Ucciani, *Distance irréparable*, Dijon, Les Psresses du réel, coll. « Relectures », 2010.

28. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, biennale de Venise, pavillon suisse, 2011.

Louis Ucciani, « Le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui »,
S. & R., n° 33, printemps 2012, p. 95-103.

« Je veux tailler une fenêtre, une ouverture ou tout simplement un trou, dans la réalité d'aujourd'hui. » Et le but de cette vérité sera la vérité (« Une vérité qui résiste aux faits, aux opinions, aux avis et aux commentaires. Il ne s'agit pas de "ma" vérité, il s'agit de la vérité en soi. »). Certes, la particularité d'Hirschhorn réside en ce qu'il sait écrire et manier les perspectives philosophiques, dont celles qui tapissent le fond théorique des *visual studies*. En ce sens, pas plus le concept que la réalité n'échappent à la force perforante de l'artiste. L'intérêt réside précisément dans ce que cette perforation s'écrit avec du matériel « enfantin[29] », et se décline dans une *fausseté* assumée. De cela, l'illustration de ce que le vrai naît du faux, c'est-à-dire de la distance et non de l'illusion de vérité. C'est dans cette même logique que la proposition de Christoph Schlingensief au pavillon allemand de cette même biennale de Venise, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*[30], pose lui aussi l'opposition, tout comme celle de Hans op de Beeck et son étrange hôtel figé dans la cendre. On a, dans ces trois moments auxquels on peut adjoindre la proposition de Christian Boltanski et celle de Mike Nelson au pavillon anglais, un jeu sur la réalité et le réel mis en scène dans des dispositifs qui jouent volontairement, du décollement enfantin à la précision hyperréaliste, avec le faux.

Que devient cette perspective quand le faux propre au dispositif n'est pas donné de manière évidente mais transparaît accidentellement ? Cela serait une perte de vérité assurée[31]. En ce sens, la maîtrise de la technique – globalement de l'histoire et des réceptacles ou des lieux de monstration, c'est-à-dire des commanditaires – devient essentielle. On voit ici que l'art saisi dans son rapport à la vérité est comme happé par une radicalité éthique et peut-être politique. Ce n'est pas le moindre des mérites des *visual studies* que d'avoir tracé des perspectives d'analyse. Cela éclaire et élargit le vaste champ ouvert devant l'art, mais en même cela complexifie tout autant sa production que sa réception.

29. Hirschhorn rapporte comment cette proposition s'origine dans une occupation d'enfant qu'il a pu observer il y a une quinzaine d'années.

30. « Une église de l'angoisse contre l'étranger en moi. »

31. C'est ainsi, par exemple, que la proposition de Boltanski pour la *Monumenta* 2010, qui véhicule une forte intensité émotive portée par ces vêtements usagés, amoncelés, seules traces de vie de ce qui est mort. Mais si le tas n'est pas ce qu'il dit être, s'il est une fiction ? Un aménagement ? Un arrangement technique ? Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (octobre 2010-janvier 2011), identique confusion autour du travail de Didier Marcel et de la malencontreuse substitution d'un simulacre en lieu et place d'un tas de bois. Dans *Frog*, n° 10, 2011, Éric Troncy écrit : « Le tas de bois n'en est pas un parce que […] le musée ne pouvait littéralement pas le supporter. » La question éthique, ou politique, s'insinue : « On voit bien comment, en s'accommodant de tout ce bric-à-brac de sécurité (et je ne parle pas du gardien sur sa chaise), certaines formes de l'art de notre époque ont montré leur renoncement. »

Louis Ucciani, « Le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui »,
S. & R., n° 33, printemps 2012, p. 95-103.